

## ARTÍCULOS RESEÑA

### A VUELTAS CON TALÍA. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL ESTADO DE LAS INVESTIGACIONES SOBRE EL TEATRO DE LOS AÑOS 20 Y 30 EN ESPAÑA

DANIEL F. HÜBNER  
Universidad de Zaragoza

En un artículo publicado en 1985 por Luciano García Lorenzo y M.<sup>a</sup> Francisca Vilches en el que se realizaba una revisión de la bibliografía sobre el teatro de este siglo aparecida entre 1978 y 1983, los autores constataban un claro desplazamiento de la atención de la crítica hacia las cuestiones de representación teatral, destacándose el carácter «espectacular» de las obras dramáticas, fenómeno que corría paralelo a la revalorización de algunas dramaturgias marginadas, como el drama político, pero entre las que destacaban así mismo los espectáculos de títeres y marionetas, donde también predomina el elemento no verbal sobre el verbal <sup>1</sup>.

En fecha mucho más reciente la celebración en Madrid de un seminario sobre el teatro en España —cuya acotación cronológica, más estricta, responde a los años comprendidos entre los estrenos de Federico García Lorca, 1918 a 1939— ofrece, a través de la publicación de sus actas, una excelente oportunidad de contrastar a casi diez años vista el actual estado de las investigaciones teatrales con las conclusiones de aquel artículo de 1985. Las 42 comunicaciones publicadas en el volumen editado por Dru Dougherty y M.<sup>a</sup> Francisca Vilches, *El Teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939* <sup>2</sup>, deparan, ya desde la lectura

---

<sup>1</sup> Luciano García Lorenzo; M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, «El teatro español del siglo XX. Estado de la cuestión y últimas tendencias», *Siglo XX/20th. Century*, vol. 2, núm. 1-2, 1984/85, pp. 1-14.

<sup>2</sup> Dru Dougherty y M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El Teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, Tabapress, 1992. De los artículos citados de este volumen sólo se indicará el autor, título y número de páginas.

de su índice, una amplísima variedad de temas y enfoques, de la que dan cuenta sucinta los editores en la introducción que abre el libro <sup>3</sup>. En esta diversidad, enmarcada en diversos binomios como los de crisis/reforma, público/crítica, teatro comercial/aficionado, teatro/cine etc., dicotomías por las que tanta predilección sienten los autores —y ello no sólo en la introducción ya aludida, sino también en los capítulos del excelente y citadísimo ensayo de Dru Dougherty «Talía convulsa» <sup>4</sup>—, el viejo planteamiento texto *versus* representación no aparece sino como uno entre muchos posibles, y apenas se discute de forma explícita a lo largo del volumen.

El progresivo abandono del «textocentrismo» por parte de la crítica <sup>5</sup> —entendido el texto como el elemento literario del teatro— cabe comprobar que es un fenómeno que se ha normalizado, y es significativo que el Lorca director y el Lorca autor compartan protagonismo aquí en condiciones prácticamente de igualdad <sup>6</sup>. Pero no sólo «La Barraca», sino con ella la mayoría de los diferentes intentos de renovación escénica de la época, como los de Martínez Sierra, la segunda etapa del «Teatre Intim» de Gual, el teatro de las «Misiones Pedagógicas», «El Búho» de la

<sup>3</sup> Dru Dougherty y M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, «Introducción» (pp. 13-16).

<sup>4</sup> Dru Dougherty, «Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20», en César Oliva (ed.), *Dos Ensayos sobre el teatro español de los años 20*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, pp. 85-155.

<sup>5</sup> El carácter efímero de la representación teatral es, sin duda, una de las explicaciones fundamentales de la preferencia que existía hasta hace bien poco en la crítica por el estudio del texto dramático; sin embargo, trabajos como el estupendo artículo de Mario Hernández dedicado a la representación de títeres que hizo Lorca en su casa el día de Reyes de 1923, son sin duda la mejor muestra de que la «reconstrucción» de una representación puede ser perfectamente posible a partir de un minucioso rastreo de los testimonios —sobre todo gráficos— de la misma. Véase Mario Hernández, «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)» (pp. 227-239).

<sup>6</sup> Al Lorca director se consagran, de forma predominante, M.<sup>a</sup> Francisca Vilches y Dru Dougherty, «Federico García Lorca director de escena» (pp. 241-251), y Mario Hernández, art. cit., mientras que Julio Huélamo Kosma, «Lorca y los límites del teatro surrealista español» (pp. 207-214) y Andrew A. Anderson, «*El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida*. Tres damas expresionistas de García Lorca» (pp. 215-226) abordan el análisis de algunos textos teatrales del granadino desde posiciones manifiestamente divergentes: surrealismo *versus* expresionismo. También en la escuetísima aportación de César Oliva, «Federico, poeta y director» (pp. 147-149), se apuntan algunas reflexiones metateatrales en la obra lorquiana, aunque sin incidir en su relevancia en el contexto global de su doble labor teatral.

F.U.E., el «Club Teatral Anfistora» o los proyectos de creación del Teatro Nacional así como los que alentaría la República, merecen, con mayor o menor fortuna, la atención de la crítica en este volumen <sup>7</sup>.

Sin embargo, la dicotomía privilegiada en el título del seminario es la de tradición/vanguardia, dos términos cuya utilización en el ámbito teatral precisa, pese a su aparente consolidación como categorías estables de análisis, de una mayor prevención que la que manifiestan la mayoría de los artículos aquí recogidos, y que se solapa inevitablemente con la anterior. En un artículo «inaugural» plantea Francisco Ruiz Ramón precisamente los límites —entendidos como limitaciones— de esa vanguardia a partir de su ausencia de los escenarios teatrales <sup>8</sup>; así, el carácter «no-nato» de la vanguardia, tal como lo califica el crítico, no es sino escénico, porque sí hubo textos dramáticos, cuando no muy numerosos sí al menos importantes, que hubiesen podido constituir el canon de un teatro «vanguardista».

Esta peculiaridad del fenómeno teatral invalida en gran medida la oposición entre tradición y vanguardia cuando esta se articula sobre la idea de la oposición cronológica que propone John Kronik <sup>9</sup>. La posibilidad de la «actualización» por vía de la representación de un texto dramático permite situar casi en un mismo plano de contemporaneidad una obra de Goethe y otra de Guimerá —como sucedía, por ejemplo, en el programa del «Teatre Intim»—, lo que, como nos recuerdan Dougherty y Vilches, ya señalaba el propio Lorca al destacar la «modernidad» del *Tenorio* <sup>10</sup>, o el crítico teatral Enrique Díez-Canedo: «Nuestro verda-

<sup>7</sup> Sobre estas tentativas teatrales son especialmente interesantes los artículos del volumen de Enric Gallén, Gloria Rey Faraldos, Manuel Aznar y Margarita Ucelay, que no voy a citar aquí de forma extensa por razones de espacio.

<sup>8</sup> Francisco Ruiz Ramón, «Espacio dramático/Espacio escénico o el conflicto de los códigos teatrales» (pp. 23-29).

<sup>9</sup> John W. Kronik, «Vanguardia y tradición en el teatro de Jacinto Grau» (pp. 79-87). Este artículo es uno de los pocos con una reflexión explícita sobre el alcance de la noción de vanguardia, a partir de los estudios de Renato Poggioli y Peter Bürger, aunque tampoco considera de modo suficiente el carácter específico del teatro en este contexto.

<sup>10</sup> M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, «Federico García Lorca como director de escena», p. 241.

dero teatro de vanguardia es el de Lope y Calderón»<sup>11</sup>. La calificación de clásicos contemporáneos de la que se han hecho acreedores Lorca y Valle-Inclán —cuyo lugar preferente, si no en la escena, sí en la literatura dramática de su época, les concede en este volumen apartados específicos— bien puede invertirse: no sólo los autores contemporáneos pueden alcanzar temprana consideración de clásicos, pues también éstos, piénsese en Calderón o Shakespeare, pueden ser rigurosamente contemporáneos.

El debate sobre la virtualidad de la tradición debe vincularse con la discusión sobre el Teatro Nacional, uno de cuyos modelos era la labor de representación y actualización de los clásicos realizada por la *Comédie Française*<sup>12</sup>, así como con las diversas recuperaciones, en mayor o menor medida institucionalizadas, de la propia tradición clásica española, tan cara por otra parte, y no sólo en sus manifestaciones teatrales, a la generación del 27: los repertorios de «La Barraca», de las «Misiones Pedagógicas», los centenarios de Calderón y Lope, o el interés por determinados géneros, como el auto sacramental, al que dedica un interesante artículo Mariano de Paco<sup>13</sup>, deben advertir sobre la estrecha relación de tradición y vanguardia en el teatro de la época.

Determinar por tanto cómo se articula la utilización de la tradición dramática, y cuál es el canon dramático recuperado y actualizable, es fundamental para la comprensión de la noción misma. Así, tal como ya se indica en la cita que encabeza estas líneas, la tan ensalzada dramaturgia de Shakespeare bien hubiera podido resultar fructífera, a su modo, para el teatro cómico de los Quintero, como lo fue, sin duda, para las tan distintas fórmulas dramáticas del creador del Marqués de Brandomín; e incluso un autor tan dispar a los anteriores como Benavente manifestaría su admiración por el dramaturgo inglés.

Pero más allá de la fascinación que suscitaba Shakespeare —y con él todo el teatro isabelino— habrá de resultar más esclarecedor analizar qué géneros o formas teatrales son las que ahora

<sup>11</sup> La cita de Enrique Díez-Canedo (*So!*, 9-X-1928, p. 8) la recogen Dru Dougherty y M.ª Francisca Vilches de Frutos en su excelente trabajo *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990 (p. 34), al que tanto deben gran parte de los artículos citados aquí.

<sup>12</sup> Juan Aguilera Sastre traza de forma muy precisa en su artículo «El debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura y la República» (pp. 175-187) la trayectoria de los sucesivos intentos de su implantación.

<sup>13</sup> Mariano de Paco, «El auto sacramental en los años 30» (pp. 265-273).

se reelaboran y se adaptan en el contexto teatral de la época. Así el interés por el teatro estático medieval de los *Misterios*, los autos sacramentales o la *comedia dell'arte* es indicio, por una parte de una búsqueda de un cierto «primitivismo artístico», tal como nos muestra en su artículo Mario Hernández <sup>14</sup>, pero también de una tendencia de «reteatralización» radicalmente opuesta a los esquemas realistas decimonónicos o a las comedias benaventinas y en la que se subraya de nuevo el carácter convencional del teatro. En su artículo destaca Jesús Rubio que es a partir de esta tendencia como han de abordarse aspectos como la revalorización del teatro clásico español o el género de la farsa poética de esos años <sup>15</sup>, y es esta «reteatralización» también la que, como indica Kronik para el caso de Jacinto Grau, permite la armonía de lo viejo y lo nuevo <sup>16</sup>. Pero además no hay que olvidar cómo esta perspectiva nos permite enlazar con la tradición dramática inmediatamente anterior, en concreto con el simbolismo teatral que, más allá de nuestras fronteras, había iniciado ya a fines del siglo pasado la recuperación de buena parte de estas formas teatrales, que en España tuvieron una difusión más tardía y problemática.

El lamento por la ausencia de una fructífera vanguardia teatral lo entonaba también en su exposición, «interesada» en el mejor sentido, el director Guillermo Heras, quien quizá es el que señala de forma más clara otro de los márgenes equívocos de la dicotomía tradición/vanguardia: «emplear el término tradición en este período es sumamente peligroso, pues un concepto al que siempre deberíamos referirnos para encontrar la esencia misma del teatro se vuelve en nuestros escenarios una trampa marcada obsesivamente por la captación del público a partir de lo descaradamente comercial» <sup>17</sup>.

La dialéctica no se hace por tanto fructífera a partir de una perspectiva histórica, sino que se confunde ésta con la consabida división entre el teatro comercial y el que no lo es —llámase experimental, íntimo, de vanguardia, de arte, libre, etc.— y en la que se consagra una vez más el favor del público como criterio

<sup>14</sup> Mario Hernández, art. cit., p. 230.

<sup>15</sup> Jesús Rubio, «Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)» (pp. 255-263).

<sup>16</sup> John W. Kronik, art. cit., p. 84.

<sup>17</sup> Guillermo Heras, «Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena de los años 20 y 30» (pp. 139-146).

diferenciador. De este modo, al identificar la tradición con un teatro comercial que, la mayoría de las veces, era ejemplo de entretenimiento inmediato y producción industrial, contribuye al desprestigio de la idea de tradición; es a partir de aquí como se consagra, en consecuencia, la noción de vanguardia como la única fórmula estética válida de la creación teatral de esos años <sup>18</sup>.

El problema del público es, sin duda, fundamental en cualquier estudio del teatro de la época, y buena parte de los artículos del volumen abordan de hecho desde esta perspectiva el fenómeno teatral. Especial interés tienen sobre todo los intentos de diferenciar distintos «públicos», bien sea el urbano de la República durante la Guerra Civil, que pese al contexto ideológico revolucionario demanda el mismo espectáculo chabacano o evasivo que dominaba la escena con anterioridad, tal como destacan Carlos Serrano o José Monleón <sup>19</sup>, bien sea ese público rural, más ingenuo, en el que cifraban buena parte de sus esperanzas de renovación cultural los grupos de «La Barraca», de las «Misiones Pedagógicas» o «El Búho», aspiración que subrayan en sus artículos, ya citados, Dougherty y Vilches de Frutos, Gloria Rey Fardalos o Manuel Aznar.

En definitiva, la utilidad de dicotomías como las de tradición/vanguardia, texto/representación o teatro comercial/teatro minoritario para el estudio de la situación de la escena española del primer tercio del siglo dependerá, en gran medida, del modo en que se dé cuenta de los solapamientos e interdependencias inevitables de las mismas. Y uno de los méritos esenciales de este volumen, bien cierto que no el único, es precisamente la excelente ocasión que brinda para analizar su vigencia en ese diverso y amplísimo conjunto de temas que lo conforman.

<sup>18</sup> La solución a esta simplificación no parece que haya de consistir, sin embargo, en una reivindicación del teatro comercial, como por ejemplo se hace de modo más bien ingenuo para el caso de Arniches: Juan A. Ríos Carratalá, «Arniches, los límites de un autor de éxito» (pp. 103-109), pues si bien nadie va a negar al público el derecho de disfrutar del teatro en la forma que desee, tal aprecio tampoco implica ninguna revalorización estética.

<sup>19</sup> Véase Carlos Serrano, «La funcionalidad del teatro en la Guerra Civil y el caso de José María Pemán» (pp. 393-400) y sobre todo José Monleón, «Tradición y Dictadura: Valle-Inclán y Lorca». Idéntica situación —y decepción— es la que se produjo con la llegada de la Democracia a partir de 1975 en un teatro en el que pronto se comprobará el predominio del costumbrismo cómico y el destape, y que desmentirá gran parte de las esperanzas que en él habían depositado los sectores ideológicos renovadores.